

FANTIN-LATOUR

Prix : 2 francs

MUSÉE NATIONAL DU LUXEMBOURG

Expositions périodiques d'Estampes

TROISIÈME EXPOSITION (1er JUIN 1899)

CATALOGUE

DES LITHOGRAPHIES ORIGINALES

de

HENRI FANTIN-LATOUR

Par **Léonce BENEDITE**

Conservateur du Musée National du Luxembourg



PARIS

LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

MOTTEROZ, DIRECTEUR

7, rue Saint-Benoît, 7



INTRODUCTION

La gravure et la lithographie, qui, depuis le commencement du siècle, occupent une place si importante et si glorieuse dans notre art, avaient toujours, semble-t-il, été sacrifiées dans la représentation de nos collections publiques. Le Luxembourg essayait bien peu à peu de s'ouvrir à des manifestations nouvelles, mais paraissait leur être étroitement fermé jusqu'à ce jour.

On ne pouvait guère, du moins, accuser de cet oubli le mauvais vouloir de l'Administration. Pendant vingt ans, à partir de la date de son affectation aux artistes vivants, le Luxembourg ne vécut que sur le fond de sa galerie de peinture. Du jour où il prit conscience de ses devoirs et où il chercha à se développer avec les apparences d'un véritable musée, au moment où la sculpture est appelée à

prendre sa place en dehors du rôle décoratif auquel elle était presque exclusivement réservée, avant même que l'on se proposât de recueillir quelques dessins autour des deux ou trois aquarelles de Redouté et d'Isabey le père qui formaient le noyau de la collection, la gravure entrait dans les préoccupations de la Conservation, qui faisait tous ses efforts pour lui donner immédiatement la place qu'elle mérite.

En 1849, déjà, Jeanron, directeur des Musées nationaux, soumettait, au nom du Conservateur (1), au « citoyen directeur des Beaux-Arts », Charles Blanc, le projet « d'exposer publiquement l'élite des gravures sérieuses des artistes français depuis une quarantaine d'années ». — « Je compose un état de ce qu'il serait désirable d'y voir figurer, écrivait Charles Blanc au Ministre de l'Intérieur, le 5 octobre 1849, et j'aurai l'honneur de vous le soumettre avant peu en vous indiquant les sources où je me serai renseigné et les conseils qui m'auront guidé. J'aurai aussi l'honneur de vous exposer les moyens très pratiques d'arriver à cet accomplissement. Le fonds de belles épreuves dont le Musée est déjà nanti et la permission que vous avez bien voulu nous promettre d'échanger nos doubles nombreux contre les pièces qui nous manqueraient nous feront toucher presque au but... »

Le Conservateur demandait pour recevoir cette exposition deux salles du palais du Luxembourg, « l'une actuellement libre, contiguë à la salle qui fait suite à la grande galerie donnant sur un escalier d'honneur, et l'autre à l'angle de la façade de la rue de Vaugirard, aujourd'hui occupée par les bureaux de la régie du palais ». Ces salles furent mises à la disposition du Luxembourg. Elles ne furent cependant appropriées à leur destination qu'un an après et l'exposition des gravures fut ajournée encore, l'Administration supérieure considérant qu'il serait dangereux de laisser pénétrer le public dans un endroit si voisin de la poudrière

(1) C'était alors Elzidor Naigeon, fils et successeur de J. Naigeon, premier Conservateur et organisateur du Musée.

installée alors dans le palais (1). Qu'on se rassure ! C'était moins par égard pour la sécurité du public que par crainte de son imprudence qu'une telle mesure était prise. On frémit à la pensée qu'un danger permanent aussi terrible pût couver ainsi, tranquillement, au sein d'un des plus beaux palais de l'État, à côté des collections nationales, dans un lieu public des plus fréquentés. La poudrière disparut. L'installation de la gravure rendit ce premier service à l'art et au public.

Ce n'est qu'en 1852, sous le nouveau gouvernement, avec MM. de Nieuwerkerke et Frédéric Villot qui avaient remplacé les fonctionnaires de la deuxième République, que la gravure et la lithographie firent leur apparition au Luxembourg. Avec cet esprit méthodique qui avait présidé à la réorganisation du Louvre et dont nos Conservateurs donnaient l'exemple à l'Europe, inaugurant un nouveau régime de véritable conception scientifique des Musées, Villot, chargé provisoirement de la conservation des collections modernes conjointement avec celle des peintures anciennes, ne pouvait manquer de s'attacher à combler les lacunes du Luxembourg en créant les séries inexistantes et en développant celles qui étaient encore à l'état em-

(1) Voici le texte même de la lettre de Baroche, Ministre de l'Intérieur, en date du 9 décembre 1850 :

«... Diverses localités destinées à servir d'annexe au Musée du Luxembourg viennent d'être appropriées à leur nouvelle destination. Toutefois le public ne pourra être admis avant que des mesures aient été prises relativement à la poudrière donnant directement sur l'escalier devant servir d'entrée au Musée. Cette poudrière, qui n'a qu'une seule issue, contient une quantité considérable de munitions. Elle est fréquentée par des artificiers qui y confectionnent des cartouches et, en présence des précautions si minutieuses que prend avec raison le service militaire dans les places de guerre pour le transport et la conservation des poudres, l'Administration compromettrait fortement sa responsabilité si le public était admis à fréquenter un lieu si voisin de la poudrière. La régie du Luxembourg s'occupe activement de faire choix d'un autre local pour le dépôt des poudres. » (*Archives des Musées nationaux*, T. XXIII.)

bryonnaire. Aussi le projet de son prédécesseur fut-il immédiatement réalisé et un petit avertissement, placé en tête de la nouvelle Notice du Luxembourg (5 avril 1852), formulait à cet égard cette déclaration instructive :

« Le Musée du Luxembourg ne renfermait jusqu'à présent que des tableaux et des sculptures. La gravure qui a rendu populaires, par des reproductions savantes et fidèles, les peintures les plus célèbres; la lithographie qui, depuis plusieurs années, s'est montrée, sous le crayon de nos habiles dessinateurs, sa digne émule, n'avaient point encore pris place dans nos Musées. La Direction générale a pensé qu'il était temps de réparer une pareille injustice : depuis le mois de mars 1852, de nouvelles salles ont été disposées pour recevoir les ouvrages de nos graveurs et de nos lithographes. Les arts du dessin sont donc maintenant complètement représentés au Luxembourg et désormais on pourra, sans sortir de ce palais, se faire une juste idée de l'état de l'École française moderne. »

Ce choix de gravures, successivement accru les années suivantes, avait été formé avec un fonds provenant des commandes et des acquisitions du Salon et augmenté en même temps par la bonne volonté des artistes eux-mêmes (1). Malheureusement cette innovation ne fut pas de

---

(1) Cette Exposition comprenait, en 1852, soixante et une gravures et dix-sept lithographies; la seconde édition du Catalogue (qui date de 1855) compte cent dix-sept gravures et soixante-trois lithographies. On y remarque les noms des graveurs : Bein, Blanchard (A.), Bléry, Bridoux, Burdet, Butavand, Caron, Chenay, Damour, Danguin, Daubigny, Decamps, Desnoyers, Desperet, Dien, Forster, François (Alphonse), François (Jules), Gelée, Girard, Girardet, Henriquel-Dupont, Huet (Paul), Jacques (Charles), Laugier, Lecomte, Lefèvre, Leisnier, Leroux (J.-M.), Leroy (Alph.), Leroy (Louis), Lorichon, Louis (Aristide), Martinet, Masson (Alph.), Masquelier, Meissonier, Pollet, Potrelle, Prévost, Ramus, Ransonette, Rosotte, Saint-Ève, Salmon (L.-Ad.), Vallot, et des lithographes : Aubry-Lecomte, Baron, Bellangé (Hippolyte), Champin, Dauzats, Delacroix (E.), Desmaisons, Devéria (Achille), Flandrin (Hipp.), Français, Gavarni, Isabey (E.), Las-

longue durée. L'idée était excellente, mais d'une application difficile. Villot, qui avait si bien compris la mission du Luxembourg, eut le tort de se décourager trop tôt. Après un essai de cinq années, il abandonna son projet, supprima en 1857 la section d'estampes des salles comme du Catalogue et restitua à chaque artiste les dons qu'il en avait reçus : circonstance regrettable ; car beaucoup de ces pièces, devenues rares, seront difficilement retrouvées par le Musée.

Il faut attendre trente ans environ pour qu'il soit de nouveau question de la collection d'estampes. En 1886, la Société des graveurs au burin tenta un effort auprès de l'Administration. Étienne Arago, alors Conservateur, accueillit cette requête avec sympathie, mais objecta le défaut de place ; il s'offrit néanmoins à recueillir dans les cartons du Musée un certain nombre de spécimens de cet art. En 1890, un premier achat fait par l'État à la première Exposition des peintres-graveurs servit de noyau à la constitution de ces portefeuilles et enfin, en 1893, grâce à quelques acquisitions de la Direction des Beaux-Arts et surtout à la générosité des artistes et d'amateurs, parmi lesquels il faut signaler MM. Bracquemond, Béraldi, Courboin, Rouart, René-Paul Huet, J. Alboize, etc., le Luxembourg put constituer définitivement une petite collection qui s'élève aujourd'hui à plus de six cents estampes (1).

L'erreur de Villot avait été de concevoir ses salles de gravures comme une exposition permanente d'estampes à l'imitation de celles de peintures, système inapplicable en raison de la production considérable de cet art. Un tel déploiement de cadres de blanc et noir ne pouvait manquer de paraître fastidieux et monotone au public, tout en demeurant un sujet d'encombrement pour le Musée, d'autant

---

salle, Laurens (J.), Leroux (Eugène), Mouilleron, Nanteuil Célestin), Noël, Raffet, de Rudder, Soulange-Teissier, Sudre.

(1) Cette petite collection est installée dans un cabinet de l'entresol ; on peut la consulter le lundi, sur autorisation. L'étroitesse de ce local, tout à fait insuffisant, n'a pas permis de l'ouvrir plus largement au public.

plus que la question de place commençait à se poser pour les autres séries. En se mettant à un point de vue un peu plus pratique, il était facile de persévérer et de conserver à l'art de la gravure la part qu'il mérite dans la consécration de l'État et aussi la place qui lui est due dans l'enseignement des arts contemporains.

La première obligation qui s'imposait était d'éviter toute confusion entre le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale et le Luxembourg — c'était déjà, en 1849, la préoccupation de Jeanron — et d'établir, par conséquent, une séparation très nette dans ce monde immense et divers de l'estampe entre la gravure d'art proprement dite et les autres documents de toute nature qui ont recours à ces procédés. Il fallait ensuite opérer avec ordre, progressivement, en commençant, par exemple, par l'estampe originale qui pouvait plus légitimement réclamer sa place au Luxembourg, pour finir ensuite, une fois cette première catégorie constituée, par le recrutement des plus belles gravures de reproduction.

Il ne restait plus qu'à renoncer au système des expositions permanentes de toutes les pièces et à se contenter de les recueillir dans des portefeuilles qu'on pût facilement consulter, en attendant le jour où il serait permis de les présenter au public au moyens de petites expositions temporaires, méthodiques et limitées, offrant pour les visiteurs moins de fatigue et d'ennui et aussi un enseignement plus précis avec un intérêt toujours renouvelé.

C'est ce que pratiquent la plupart des grands établissements étrangers. C'est le système adopté actuellement par le Luxembourg où, désormais, des expositions périodiques formées exceptionnellement, par dérogation aux principes habituels des Musées, non seulement avec le fonds, très insuffisant encore, des collections, mais avec des prêts d'amateurs ou d'artistes, donneront successivement un choix des œuvres des plus célèbres graveurs contemporains, aquafortistes ou burinistes, graveurs sur bois ou lithographes, présentés soit isolément, soit dans de petits groupements logiques. Ces expositions seront généralement trimestrielles; elles pourront parfois, cependant, être

prolongées, en raison de leur intérêt, de même que certaines autres, destinées à faire connaître momentanément l'état du progrès d'une des branches de ces arts, pourront être réduites, en raison de leur actualité, à une durée beaucoup moindre.

Nous avons l'espoir que l'art de la gravure, si menacé aujourd'hui par le développement incessant des procédés mécaniques et qui avait droit plus que tout autre à la sollicitude de l'État, trouvera dans cet effort de l'Administration et dans l'intérêt que lui témoignera le public nombreux du Luxembourg un encouragement précieux et un actif stimulant. Pour nous, nous aurons eu, du moins, la satisfaction d'avoir tenté de faire connaître et aimer ces arts comme ils le méritent et d'avoir contribué, grâce aux marques généreuses de sympathie qui se sont déjà manifestées au début de cette nouvelle organisation, à l'enrichissement du Musée en même temps qu'à la consécration du talent de nos maîtres et à l'enseignement du public.

Février 1897.

EXPOSITIONS PRÉCÉDENTES

1897. Bracquemond.

1898. Cl. Ferdinand-Gaillard.

NOTE SUR LES LITHOGRAPHIES

DE

FANTIN-LATOUR

Les lithographies de M. Fantin-Latour ont fait l'objet d'une étude spéciale, très attentive et très complète, de la part de M. Germain Hédiard, dans sa série des *Maîtres de la lithographie*. Cette monographie était publiée dans les numéros d'avril, mai et juin 1892, de *l'Artiste*, puis réunie dans un tirage à part, auquel une suite était donnée sous le titre de : *les Lithographies nouvelles de Fantin-Latour* (octobre 1892 — décembre 1898). Paris, Edm. Sagot, éditeur, 1899.

Après un examen historique et critique de l'œuvre, cette étude en présente un catalogue détaillé qui restera le catalogue classique des lithographies de ce maître. Nous n'avons donc point manqué, dans notre travail, de nous y reporter constamment, notant pour chaque pièce le numéro consacré par M. Hédiard. Cette précaution est d'autant plus utile que la confusion est extrêmement facile entre plusieurs de ces sujets et à propos de ces estampes qui, parfois, forment des répétitions à peine modifiées de la même composition.

La première partie de l'étude de M. Hédiard décrit cent cinq estampes; la deuxième partie reprend au n° 106 jusqu'au n° 147. Depuis ce moment, M. Fantin a exécuté deux ou trois autres lithographies, dont une accompagne la présente notice. Son œuvre lithographique s'élève donc à cent cinquante pièces.

De ces lithographies, quelques-unes sont crayonnées directement sur pierre, mais presque toutes sont dessinées sur papier de report et de préférence sur papier calque. Elles sont généralement tirées à deux états : un premier état qui donne le dessin



Scène Première de *l'Or du Rhin.*

après le report sur pierre; un deuxième après les retouches sur la pierre. Par exception, lorsque ces lithographies sont destinées à des publications, elles vont jusqu'à quatre états, qui diffèrent surtout par la « lettre ».

Les tirages des épreuves varient comme nombre. Les épreuves d'essai sont toujours tirées soit à cinq ou six, soit à sept ou huit exemplaires. Les tirages définitifs, à l'exception de ceux qui sont destinés à des publications spéciales de librairie, vont de vingt-cinq exemplaires, ce qui est le cas le plus fréquent, à cinquante ou parfois cent. Quelques pièces, pourtant, n'ont été tirées qu'à quelques épreuves d'essai : sept, huit, dix, douze, parfois deux seulement.

M. Hédiard a raconté de quelle façon, en 1861, chez Cadart, comme le petit groupe auquel appartenait M. Fantin, curieux de tous les essais pittoresques, s'intéressait à la rénovation de l'eau-forte, l'imprimeur, depuis célèbre, voulut tenter la même aventure en faveur de la lithographie. Il fit envoyer à Bracquemond, Manet, Ribot, Legros et Fantin trois pierres avec prière de les couvrir. M. Fantin, en lithographe prédestiné, se mit à ce travail avec empressement, remplit ses trois pierres, fit même quatre dessins, mais n'obtint pas de son entourage le succès qu'il attendait. On ne tira que par curiosité le *Venusberg*, (première pierre), *Vénus désarmée*, *l'Éducation de l'Amour*, *les Brodeuses*. Découragé, sans doute, momentanément, il ne reprit le crayon lithographique qu'en 1873, pour ne l'employer définitivement, d'une façon régulière, qu'à partir de 1876. C'est le moment où son inspiration s'adonne en toute liberté à sa fantaisie imaginative.

M. Fantin s'est beaucoup défendu d'être un lithographe et les professionnels de la pierre ont assez volontiers affecté de le distinguer d'eux et de ne le considérer que comme un dessinateur, donnant pour raison que ses dessins sont spécialement obtenus sur papier de report.

Toutes ces vieilles querelles entre gens — c'est le cas de le dire — qui se jettent continuellement des pierres dans leurs jardins sont aujourd'hui de l'histoire ancienne. C'est une véritable chinoiserie de vouloir distinguer les arts ou les procédés suivant la nature des crayons, la forme des instruments, etc. On irait très loin dans ce sens.

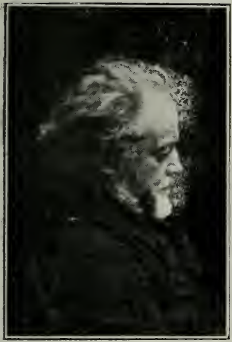
En réalité, la lithographie n'a aucun droit à se parer du titre de « gravure ». Quelle que soit la façon dont on la comprenne, elle est toujours uniquement obtenue par le dessin proprement dit, dessin qui, par exception, a la bonne fortune de pouvoir être répété un certain nombre de fois. Tous les petits « trucs » de métier, les frottis, les crachis, les gouachages, etc., nous l'avons écrit bien des fois, ne suffisent pas à faire de la lithographie un art spécial, distinct de l'art du dessin. Qu'on appelle donc M. Fantin dessinateur ou lithographe, peu nous importe. Nous ferons seulement valoir que, si la connaissance des ressources spéciales qu'offre le travail sur la pierre suffit à mériter ce dernier titre, M. Fantin peut largement le justifier; car nul n'a compris d'une façon plus intelligente et avec un sens plus avisé de leur caractère expressif, tous ces procédés des grattages lumineux, des estompages légers qui enveloppent les corps dans cette atmosphère vaporeuse, fuligineuse, opaline et transparente qui donne une si douce palpitation à ses éternels nocturnes.

Pour nous, nous avons justement pensé, d'accord en cela, d'ailleurs, avec les lithographes professionnels les plus autorisés, que nous ne pouvions choisir d'exemple à la fois plus hautement significatif au point de vue de l'art et plus instructif au point de vue de l'emploi du crayon gras que cette œuvre si richement colorée, bien faite pour démontrer victorieusement que la lithographie est avant tout un art de peintre.

N. B. — M. G. Hédiard a classé les lithographies de Fantin-Latour d'après l'ordre chronologique; mais il a terminé son supplément par une table, suivant les sujets.

Nous avons adopté, dans la notice de cette exposition qui a un but d'enseignement et non d'histoire, cette deuxième méthode; elle a pour effet de présenter l'œuvre de M. Fantin sous les diverses formes de son inspiration.

FANTIN-LATOUR



Vers le milieu du siècle, dans le grand désarroi de la peinture, après les batailles acharnées des partisans exclusifs de la ligne et de la couleur, dans le relâchement et la lassitude des générations suivantes, fatiguées de tant de belles folies, raisonnables, posées, éclectiques, n'ayant plus guère de passion, ni de conviction, ni même de goût bien déterminé pour les préoccupations techniques, en face de quelques rares et beaux songeurs qui se préparaient sans bruit dans la solitude, se distinguait, à peine, à l'écart, un petit groupe modeste d'observateurs silencieux de la vie, aimant la bonne peinture, très indépendants à l'égard des contemporains, mais respectueux des maîtres du passé.

On les appelait des *réalistes*. C'était le mot à la mode du jour. On commençait déjà à se payer de formules. Ce mot de *réalisme* répondait alors à tout. On lui donnait, comme aujourd'hui au terme d'*impressionnisme*, une acception beaucoup plus large que sa signification exacte ne le comportait. Pour le public, simpliste et inquiet, il représentait tout ce qui n'était plus ni classique, ni romantique, tout ce qui inspirait l'effroi des nouveautés, et on l'étendait à George Sand et jusqu'à Wagner. Dans la bouche et sous la plume des théoriciens combatifs qui le patronnaient, ce vocable affichait surtout un caractère de protestation contre

l'abâtardissement de l'école, et contre les compromis académiques des maîtres officiels et achalandés. Le réalisme, c'était un retour à la tentative d'exprimer la vie contemporaine, telle que l'avait passionnément poursuivie déjà Géricault, telle que l'avait résolue Delacroix dans cette page magistrale de *la Barricade*, telle que venait de la découvrir d'une façon si imprévue, en l'exprimant jusqu'aux plus intimes profondeurs de son âme, Millet, ce grand solitaire, alors grossièrement méconnu; telle encore que prétendait la traduire, littéralement, dans ses étroites contingences, dans son terre-à-terre vulgaire et brutal, ce révolutionnaire fanfaron et tapageur, souvent borné et inégal, mais si richement et si puissamment doué comme voyant et comme peintre : Courbet. Car le réalisme, c'était aussi un retour aux maîtres peintres, aux beaux praticiens; une répudiation des traditions bâtardes de seconde main et, en opposition à l'éclectisme banal, sceptique et indifférent des artistes à tout faire, un dilettantisme enthousiaste, savant, réfléchi, qui s'attachait avec une foi ardente à l'étude de la nature et s'appuyait en même temps sur tous les maîtres, d'où qu'ils fussent, Flamands, Hollandais, Vénitiens, Espagnols, du moment qu'ils avaient exalté la vie.

Ces prétendus « réalistes », qui aimaient si fortement la réalité, ne quittaient guère, en effet, le Louvre et le plus paradoxal d'entre eux, le fondateur, peut-être bien l'unique sacrificateur de la nouvelle religion, Courbet, pensait lui-même aux maîtres plus qu'il ne voulait l'avouer et nous savons qu'il ne s'adressait pas aux plus ingénus.

Courbet, au fond, était évidemment le seul auquel convînt cette qualification de réaliste que les autres, derrière lui, acceptaient — jusqu'au jour où ils la rejetteraient avec éclat — dans un esprit un peu belliqueux. Il se vantait volontiers, d'ailleurs, d'incarner à lui seul la nouvelle formule. On ne peut donc pas dire qu'autour de Courbet se fût formée vraiment une école. Tout au plus avait-il attiré, par l'admiration qu'inspiraient ses belles et robustes qualités de peintre et surtout par le prestige de sa gloire, d'autant plus éclatante qu'elle était plus contestée, une apparence de petite société qui évoluait dans son

rayonnement. Il y avait là des hommes de différents âges : c'étaient d'abord Bonvin, l'un des plus mûrs ; Ribot, Legros, Manet, Whistler, Bracquemond, auxquels se joignirent plus tard Cazin et, enfin, Carolus Duran et Vollon. Très divers de nature, très indépendants aussi bien entre eux qu'en face des autres, doués chacun d'une personnalité excessive, s'ils persistèrent, dans le cours de leur vie, à partager les mêmes goûts, ils ne tardèrent pas à se détacher peu à peu les uns des autres. Mais, alors, ils étaient unis par des aspirations communes, des sentiments égaux d'insoumission et, pour quelques-uns, par des amitiés d'école.

Dans ce milieu si particulier d'artistes foncièrement originaux, se détache doucement, en une sorte de pénombre chaude et discrète, la figure fière et songeuse de M. Henri Fantin-Latour.

Il était l'un des plus jeunes de l'ombrageuse petite phalange. Né à Grenoble en 1836, mais élevé à Paris dès son jeune âge, il reçut son instruction artistique près de son père, Théodore, qui exposa aux Salons jusqu'en 1866, et à la petite école de dessin de la rue de l'École-de-Médecine, qui faisait alors une concurrence assez vive à l'École des Beaux-Arts, sous le professorat de Lecoq de Boisbaudran. La plupart de ces prétendus réalistes sortaient de là.

Fils de peintre, nourri dans l'admiration des maîtres, le jeune Fantin apprenait de bonne heure ce chemin du Louvre que, toute sa vie, il devait continuer à prendre pour ainsi dire, quotidiennement. Dès les premiers jours, ses prédilections se fixèrent et il leur demeura constamment fidèle. Les dieux nouveaux auxquels il venait sacrifier, c'étaient Rubens et Velasquez, et surtout Rembrandt et Franz Hals et Nicolas Maas, et tous les autres lumineux petits Hollandais que, grâce à Thoré, on commençait à connaître, Pieter de Hooch et Vermeer de Delft ; et c'étaient aussi Titien et Véronèse, les riches Vénitiens ambrés et argentés qui enseignaient le secret des harmonies et de l'enveloppe, et les beaux Français, si émus et si sincères, Watteau et Chardin ; tous ces maîtres, dont les copies confondues, accrochées comme des ex-voto dans le petit atelier de la

rue des Beaux-Arts, disent assez les dévotions passionnées de cette ardente jeunesse.

C'est en 1859 que M. Fantin-Latour envoie son premier tableau au Salon. Il fut, naturellement, refusé. A cette époque, cela n'avait rien qui étonnât un jeune artiste. L'ostracisme imbécile qui avait frappé tant de grands noms ne pouvait épargner ces jeunes téméraires; il créa entre eux des attaches nouvelles. A côté, avait été refusé son camarade Ribot. Mais, par manière de protestation, Bonvin, le plus ancien de la petite troupe, qui exposait depuis dix ans et était déjà apprécié de quelques vrais amateurs, Bonvin organisait, l'année suivante, dans ce qu'il appelait son *atelier flamand* de la rue Saint-Jacques, une exposition des premiers ouvrages de Ribot près desquels figurait l'envoi du jeune Fantin, rejeté par l'Institut.

Par son âge, son talent reconnu, son esprit critique très sagace et assez malicieux qui se manifestait en des mots incisifs et parfois cruels, Bonvin exerça d'ailleurs une certaine influence sur ses camarades plus jeunes. M. Fantin-Latour n'en a pas perdu le souvenir.

Malgré ce premier échec, il ne tarda pas à obtenir son admission au Salon, bien qu'il eût toujours quelque ouvrage proscrit, ce qui lui permettait, au fameux Salon des refusés de 1863, de prendre fièrement sa place parmi les opposants que le Gouvernement favorisait dans ses querelles avec l'Institut. Mais, à partir de 1861, il n'a cessé d'exposer sans interruption, si ce n'est seulement en 1868, à tous les Salons, sans vouloir quitter, au moment de la scission et malgré les sympathies qui l'appelaient dans l'autre camp, celui où il avait porté ses premières armes.

Sa vie, depuis les incidents de ses débuts, s'est écoulée paisiblement, sans particularités notables. Avec la tolérance revenue dans les mœurs des organisateurs des Expositions, le petit groupe, chaque jour émietté, perdit ses allures un peu révolutionnaires. M. Fantin-Latour reçut ses brevets officiels, ses médailles et la croix. Mais, nature délicate et farouche, il se tint désormais à l'écart, dans un cercle d'amis de choix, artistes et amateurs et surtout musiciens et poètes qui partageaient ses goûts et qui revivent dans

son œuvre comme dans sa vie. Il accomplit quelques voyages à l'étranger, notamment en Angleterre où ses œuvres sont très appréciées grâce au peintre-graveur Edwin Edwards, qui en a réuni un certain nombre que la National Gallery est destinée un jour à recueillir de la générosité de sa veuve, et à Bayreuth où l'appelaient les représentations des drames wagnériens dont la donnée poétique et l'expression musicale avaient vivement ému son imagination. Il ne reste plus à retenir, pour être fixé sur les faits saillants de cette existence de travail, d'observation et de rêve, que la date de son mariage avec la compagne qui, dans le rayonnement discret de la gloire paisible du maître, s'est conquis modestement à ses côtés, par des compositions de fleurs intimes et recueillies, un nom d'artiste justement estimé.

Ce premier tableau de 1859 figure encore dans l'atelier de M. Fantin-Latour où il fait face, dans la candeur charmante de sa jeunesse, à l'une des œuvres les plus sûres et les plus parfaites dues au pinceau de ce tranquille magicien, *la Famille D...* C'est une simple étude d'après nature : des femmes silencieusement occupées, l'une à lire, l'autre à broder, dans un intérieur calme et paisible, sous une lumière diffuse, égale, apaisée, aux ombres transparentes. Il y a bien là, sans doute, quelque timidité dans l'écriture des formes, quelque incertitude, quelque légère gaucherie ; mais c'est déjà une vision très personnelle des images de la vie, qui ne sera plus modifiée dans l'avenir. L'artiste avait immédiatement trouvé sa voie.

Ce qui intéresse, dans ce premier ouvrage, c'est, avec un sens ému de la vie, une assimilation particulièrement intelligente des maîtres du passé, les beaux Hollandais, simples et clairs, vers lesquels M. Fantin a dû être guidé souvent par Bonvin. Mais il ne les a point compris à travers le clair-obscur un peu fort, aux tonalités un peu lourdes, de l'élève de Granet ; chez lui, les formes, imprégnées de leur grand souvenir, s'enveloppent dans une lumière subtile, argentée, une atmosphère dont la tiédeur et la fluidité ont été respirées sous le ciel de Titien et de Véronèse.

A côté de ces marques de dilettantisme délicat et savoureux, ce qui surprend dans cette peinture dite « réaliste », c'est d'y trouver des traces, très sensibles et qui demeureront ineffaçables, de romantisme. Car M. Fantin peut réclamer la revision de son état civil et exiger son rattachement à la grande famille des romantiques. Quelque chose de chantant de tout ce grand lyrisme passionné résonnait encore en lui. C'est, il est vrai, une musique douce et discrète; mais, voyez! cet ensemble d'une tiède et vibrante harmonie — ces flots de laine vive sur le métier, les bleus du rideau, les carnations délicates des chairs, les blancs des linges et du livre accompagnés par les tonalités neutres des vêtements et du fond — ne forme-t-il pas comme un écho assourdi des grandes orchestrations de Delacroix, l'un de ses maîtres de prédilection?

Ce genre de sujets, d' « Etudes d'après nature », *liseuses*, *brodeuses*, comprenant une ou deux figures, qu'il reprend volontiers sous des formes légèrement variées dans la première partie de sa carrière, aux Salons de 1863, de 1870, de 1877, de 1881, s'étend naturellement aux portraits proprement dits, qu'il concevra, l'un des premiers de notre temps, en retournant à la tradition qui représentait les personnages dans leur milieu et dans l'accomplissement de leurs occupations familières.

Est-ce un sujet, sont-ce des portraits, ces deux jeunes femmes dont l'une est assise, habillée, comme en visite, les yeux clairs regardant en face, tandis que l'autre, en négligé de maison, semble lire tout haut dans un livre ouvert? De même *l'Étude*, cette jeune femme assise devant un chevalet, le corps un peu en arrière, réfléchissant devant une toile sur laquelle elle s'apprête à peindre un vase de fleurs épanoui sur une table. Ce caractère d'intimité, de recueillement, de vie contenue, de physionomie animée par le cours des pensées habituelles est, en effet, aussi l'un des charmes particuliers de ces admirables portraits de figures isolées ou groupées qui semblent illuminés, dans la lumière tamisée de ces foyers paisibles, par toute la clarté intérieure de l'âme.

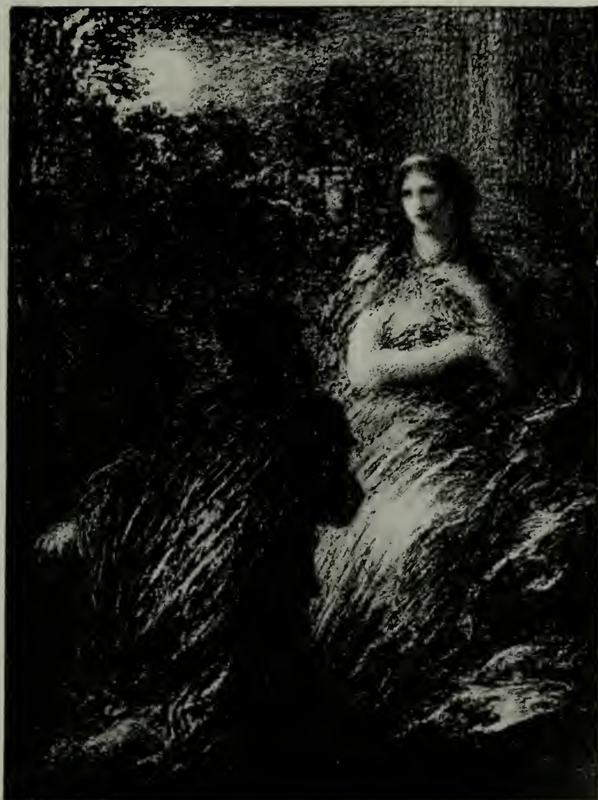
Il convient de citer, entre tous, le portrait du graveur

Edwin Edwards et sa femme (du Salon de 1875), ou bien encore cette composition du Salon de 1878 : *la Famille D...* groupant, près des deux précédents personnages, la femme et la belle-sœur du peintre, l'une debout au second plan derrière eux, l'autre prête à sortir, le chapeau sur la tête et boutonnant ses gants. C'est un intérieur assez froid, ordonné, propre, on dirait même un peu huguenot, comme ces intérieurs des bons bourgeois de Hollande. Une lumière claire, égale, modèle gravement avec une netteté tranquille, un relief saisissant, sans violence ni trompe-l'œil, les traits de ces figures unies par un courant de mêmes pensées, sérieuses et calmes, à l'unisson de cette maison à la fois accueillante et un peu sévère. Un assemblage savant de tons sobres et riches, gris neutres et délicats, beaux noirs francs, que relève vivement la note jaune d'un gant ou l'or d'un cadre, ajoute à l'éloquence expressive de cette toile qui, un jour, trouvera sa place au Louvre.

J'ai dit que M. Fantin-Latour était un dérivé du romantisme. Ce n'est pas lui qui s'en plaindra. Nature exaltée au fond, bien que contenue, il avait le besoin non point seulement de s'animer au spectacle attachant de la vie des êtres et des choses, mais aussi de chercher dans ces êtres concrets, qu'il s'appliquait à faire saillir dans la palpitation de l'air et de la lumière, ce qu'il y avait en eux de noble, de créateur, de génial, de divin. Ce « réaliste » du temps jadis doit sembler aux jeunes d'aujourd'hui bien romantique, avec toutes ses vieilles rengaines, dont on ne parle plus que dans les romances et auxquelles il s'obstine à à croire encore, de la Beauté, de la Gloire, du Génie et de l'Amour. Car cet esprit sauvage et ombrageux, qui vit à l'écart des foules et loin du bruit, redoutant le succès plus que l'oubli peut-être, éprouve, dans le secret de sa vie intérieure un besoin ardent et continuel d'enthousiasme et d'admiration. Aussi toute sa vie est-elle un perpétuel hommage : hommage aux maîtres dont il se dit l'humble disciple; hommage aux grands charmeurs, poètes ou musiciens qui ont nourri sa pensée et donné l'essor à son rêve; hommage aux sentiments de la famille et de l'amitié. Il n'est pas jusqu'à ces chères petites choses divines : les fleurs,

qu'il ne paraisse vouloir remercier de s'associer à notre vie par les joies et les consolations qu'elles nous donnent. *L'Hommage à Delacroix* (1864) est le premier acte de piété accompli par le disciple reconnaissant.

Pour bien comprendre le caractère de cette œuvre et de cette sorte de compositions groupées qui se rattachent par un côté à ses études sur nature, mais les unes, qui affirment une réelle signification morale, les autres, qui prennent, tout au moins, un certain intérêt spécial de psychologie et d'histoire, il faudrait voir dans l'atelier du peintre la suite d'esquisses qui ont précédé ces premiers tableaux. On y verrait le tâtonnement de la pensée de l'auteur pour arriver à la représentation sous des formes concrètes, à côté de figures de la vie actuelle, de sentiments ou d'idées qui s'y rattachent. Ce mélange de l'abstraction et de la réalité, cette tentative de conceptions allégoriques adaptées à la vie moderne est une préoccupation qui a hanté tous les grands idéalistes, depuis les décorateurs de nos édifices jusqu'aux graveurs de nos médailles. C'était ce que Ingres avait résolu, d'une façon très simple et très impressionnante, dans son *Cherubini;* c'était aussi ce que Courbet lui-même avait cherché à sa manière dans ce qu'il avait appelé, dix ans plus tôt, *l'Allégorie réelle.* Si romantique qu'il fût resté, M. Fantin, subissant l'influence de son milieu, n'osa point, dans son premier tableau, s'aventurer dans ces associations d'être concrets et de figures irréelles. Après maintes combinaisons dans un genre d'apothéoses qui rappelait par trop les couronnements, sur la scène, aux anniversaires de nos grands classiques, M. Fantin, s'appuyant étroitement sur le souvenir des Hollandais, des vaillants portraitistes de gildes et de corporations, à l'instar de Rembrandt, de Van de Helst, et surtout de Franz Hals dont il avait vu, à Paris, une copie par le peintre belge Dubois, qui l'avait particulièrement frappé, conçut ce premier tableau, avec des éléments exclusivement réels, en groupant autour du portrait de Delacroix quelques-uns de ses principaux disciples ou admirateurs, dont certains, à la vérité, tels que Baudelaire et Champfleury, furent très étonnés de se trouver ensemble.



N° 7. *Duo des Troyens* (Berlioz).

Le Toast, du Salon de 1865, qui réunissait autour d'une table les camarades habituels de M. Fantin et le peintre lui-même, montrant la figure de la Vérité, s'aventurait un instant dans des prétentions encore plus allégoriques et même de signification combative. Mais l'artiste fut si mécontent de ces tendances de l'œuvre qu'il la détruisit.

Ce genre de compositions groupées, perdant bientôt ce caractère d'hommage, de consécration auquel il cherchera bientôt une autre forme, se limita désormais à un rôle plus étroit et plus sûr de représentation de personnages contemporains, sympathiquement réunis en raison d'une communauté de goûts ou de travaux. C'est l'esprit dans lequel ont été entrepris les trois autres ouvrages de ce genre qui se répartissent entre les années 1870, 1872 et 1885 : *l'Atelier aux Batignolles*, *Coin de table* et *Autour du piano*.

Le premier de ces ouvrages a fait connaître tardivement M. Fantin au Luxembourg, où il a contribué à lui donner, près du public, la place qu'il mérite dans l'art de son temps. Il réunit, autour de Manet, occupé à peindre, à côté de quelques amis dont quelques-uns se retrouvent partout, tels que M. E. Maître ou M. Zacharie Astruc, les principaux fondateurs du groupe des impressionnistes, Cl. Monet, A. Renoir et leur défenseur Zola. Il subsiste donc encore, à cette date, dans la pensée de l'artiste un reste de souci de commémoration. La gravité de la scène, la belle tenue, le style de cette vraie toile de musée contribuent sans doute à lui donner encore cet accent un peu solennel.

Ici, maintenant, c'est autour d'une table à demi desservie, lisant des vers, causant, fumant, un groupe de littérateurs assemblés dans un but plus manifestement pittoresque, bien que toujours avec la préoccupation de s'adresser à des modèles qui aient une signification intelligente. Il y avait bien pourtant quelque arbitraire quant au choix des personnages; car ce ne fut pas sans difficultés que la toile fut terminée, et la trace des protestations est marquée à droite par une grande touffe d'hortensias qui occupe la place d'un absent volontaire. C'est ensuite, autour d'Emmanuel Chabrier, assis au piano, les figures attentives de musiciens,

de critiques ou d'amateurs, le petit cercle wagnérien dans lequel M. Fantin aime à s'imprégner d'émanations musicales.

En 1864, la même année que *l'Hommage à Delacroix*, M. Fantin-Latour exposait une *Scène du Tannhæüser;* en 1866, apparaît sa première nature morte. Dès les débuts de sa carrière artistique, il construisait donc les quatre murs de sa maison ; il n'en devait plus sortir. Toute sa vie, en effet, se limitera entre ces formes déterminées de sa conception de la vie et du rêve ; il y satisfera pleinement ses besoins, en apparence contradictoires, d'observation et d'imagination. Cependant ces deux modes de sa pensée ne se développent pas d'une façon parallèle ; c'est ainsi que, si dans la première partie de sa carrière, animé de scrupules exagérés, il n'ose s'aventurer que timidement loin des apparences précises de la vie, dans la deuxième partie, au contraire, sûr de lui, en possession de ses moyens, ayant conquis sa pleine indépendance, il se laisse plus volontiers entraîner dans l'Éden fortuné des songes romantiques.

Ce n'est qu'au bout de treize ans, en 1877, qu'il reprend la tradition de ses inspirations wagnériennes. A partir de ce moment, ses études, ses portraits, ses compositions groupées sont constamment accompagnés de sujets mythiques ou allégoriques, pour céder, à la fin, presque exclusivement la place à ces derniers. Et — curieux spectacle que nous offre une œuvre unique — de même qu'au début l'imagination, disciplinée, fortement contenue, perce à travers l'examen attentif de la vie, donnant je ne sais quelle poésie profonde et mystérieuse à ces figures concrètes qui se meuvent dans la réalité, de même toutes les lentes acquisitions de l'observation et de l'étude maintiennent ces images vaporeuses de féerie dans la vraisemblance et dans la vie.

Ces compositions, d'ordre purement imaginatif, bien que liées entre elles par les liens d'une étroite parenté, se rapportent à des conceptions un peu diverses. Ce sont tout d'abord des sujets empruntés aux œuvres des célèbres musiciens contemporains. Vivement ému, dès l'origine, par les grandes créations chevaleresques ou mythologiques de

Wagner, son imagination s'exalta avec un nouvel enthousiasme, lorsqu'il entendit pour la première fois, à Bayreuth, la tétralogie de *l'Anneau du Niebelung*. C'est une date décisive dans sa vie. Dès lors apparaissent dans son œuvre, soit en peinture, soit en pastel, soit surtout en lithographie, car le pinceau est trop lent aujourd'hui à sa main impatiente, ces tendres et vibrantes improvisations qui fixent à chaque instant sur la toile ou sur le papier les rêves continus de son cerveau. C'est Tannhæuser, assis, dans son costume romantique, avec l'air fatal d'un Hamlet de Delacroix, en face de Vénus, essayant ses séductions; ou Wotan, vêtu de son manteau de voyageur, près de qui s'élève, de l'abîme, la blanche silhouette d'Erda; enfin les filles du Rhin, qui entre-croisent leurs mouvements onduleux autour du rocher qui garde l'or sacré. C'est encore cet inoubliable finale du *Rheingold*, où, sous le coup de marteau du dieu Donner, un brillant arc-en-ciel conduit les couples divins de Wotan et de Frika, de Froh et de l'adorable Fréïa, source de l'éternelle jeunesse, jusqu'au burg altier, tandis que se lamentent au loin, dans une plainte infiniment douce et triste, les filles du fleuve qui ont laissé voler leur trésor.

Et Berlioz, et Brahms, et Schumann, et même Rossini, car M. Fantin n'est point un esprit exclusif, peuplent son imagination des fantômes charmeurs de leurs créations graves, tendres, mystérieuses ou tragiques. A la vérité, ce ne sont pas des traductions littérales de ces maîtres. M. Fantin s'est gardé de ces dangereuses transpositions; ce sont uniquement, pour lui, de grands thèmes généraux qui revêtent, sous une symbolique nouvelle, les éternelles passions de l'humanité. Il ne tient même pas à renouveler les accessoires surannés qu'il emprunte à l'art ou au théâtre d'autrefois; son érudition n'est pas compliquée; les oripeaux et les bibelots ne le tentent pas. Il n'a pas traité les dieux germaniques de Wagner avec le fort accent de panthéisme sauvage qu'eût trouvé un Bœcklin, mais avec la grâce française qui, dans les siècles passés, transportait sur les trumeaux des Trianons, près des pastorales enrubannées, les thèmes chevaleresques de l'Arioste et du

Tasse, que célébraient les opéras de Lulli ou de Glück. Les discordes et les luttes du Walhalla sont pour lui une nouvelle édition des querelles et des passions de l'Olympe, et, dans ses compositions, qui ne se piquent ni de complication ni de variété, les héros, hommes ou dieux, y sont les mêmes humains palpitant du même cœur. Qu'il s'agisse de Manfred et d'Astarté, d'Énée et de Didon, de Rinaldo et d'Armide, de Siegmund et de Sieglinde, de Lohengrin et d'Elsa, c'est toujours, partout, le même éternel duo d'amour.

Il en arrive, un jour, jusqu'à dédaigner la nouveauté de ces sujets de mythologie ou de légende septentrionales et à retourner franchement aux vieux motifs du passé, aux grâces démodées des divinités païennes, si bien acclimatées chez nous. *L'Amour désarmé*, *l'Éducation de l'Amour*, *Vénus et l'Amour*, et tout un monde de *baigneuses* et de *chasseresses*, peuplent désormais ses toiles et ses estampes : prétextes à de molles et délicates nudités, éclairées dans un doux clair-obscur corrégien, qui éveillent confusément le souvenir lointain des grands enchanteurs d'autrefois, depuis Véronèse jusqu'à Watteau.

C'est à ce genre héroïque et mythologique que se rattachent certaines compositions de M. H. Fantin, qui pourraient se grouper sous cette rubrique : *in memoriam*. Libéré, en effet, des préjugés du milieu réaliste de sa jeunesse, il retourne, ici encore, franchement à la tradition classique pour reprendre son vieux thème favori de l'allégorie sur des sujets contemporains. Renouvelées uniquement par la magie subtile d'un clair-obscur mystérieux et la musique enveloppante de leurs harmonies colorées, de graves et songeuses figures qui veillent, ici, sur le poète et le musicien, ou qui s'appellent plus loin *l'Inspiration*, *la Gloire* ou *l'Immortalité*, disposent, sous les cyprès symboliques, autour du buste de Wagner, de Berlioz, de Schumann ou de Brahms, du cippe de Delacroix, de Stendhal ou de Victor Hugo, des bouquets, des palmes ou des guirlandes, le regard perdu dans une douce extase ou une tendre mélancolie.

Tous ces personnages surnaturels vivent et respirent dans un monde de féerie, d'Eldorado ou de Cythère, imprécis,

confus comme dans le rêve, qui les accompagne et les enveloppe à l'égal d'une véritable harmonie musicale savamment orchestrée. Rien n'est plus séduisant et rien n'est moins « nature » que ses paysages; car, dans ce temps où la nature a reçu tant d'hommages, M. Fantin, en bon misanthrope, a préféré les œuvres des hommes et a voulu rester réfractaire à ses philtres les plus charmeurs. Il affecte même un mépris profond du paysagiste proprement dit. Mais, comme l'homme est formé de contradictions, ce peintre imaginatif, qui vit dans l'allégorie et le rêve, a été l'un des voyants les plus sincères et les plus émus de l'humanité contemporaine. De même, ce décorateur de féeries, cet organisateur d'apothéoses, dédaigneux de la nature des terrains, des essences des arbres, des vraisemblances de l'heure, s'est montré le contemplateur le plus attentif, le plus consciencieux pour saisir le secret de la vie sur la pulpe fragile et divine des fleurs. Il s'est attendri respectueusement devant cette chair tissée dans la lumière, comme devant le marbre transparent et animé du corps de la femme. Dans leur tiède atmosphère, sur la profondeur légère de leurs fonds gris, les roses glorieusement épanouies, les dahlias orgueilleux, les œillets lascifs, les chrysanthèmes échevelés, les tulipes sonores aux éclats métalliques et les beaux fruits d'or et de pourpre, ambrés, luisants ou veloutés, s'animent doucement d'une profonde vie végétative, sous la caresse de ce clair-obscur apaisé qui semble l'émanation de leur âme mystérieuse.

Je ne m'attarderai pas ici sur sa technique, sur les procédés de sa peinture, modelée par petites touches vibrantes, et qui prend, plus tard, un certain aspect gratiné, formé d'épaisseurs, de stries régulières, dont les rugosités accrochent des frottis légers de pâte sèche.

Je ne m'arrêterai pas non plus sur son œuvre lithographique qui réclamerait, à elle seule, une étude spéciale. Qu'importe, d'ailleurs, pour nous tout le travail de laboratoire, toute la cuisine de l'office! Ce qui nous intéresse, en vérité, c'est le résultat. C'est le cas, surtout, lorsqu'il s'agit d'un peintre qui, si savant qu'il ait été dans son art, a surtout été moins un virtuose et un praticien qu'un créateur

et un poète. Car, dans sa nature fière, tendre et sauvage, on peut dire que M. Fantin n'a aimé que les grandes idées, les belles formes et les âmes d'élite, et qu'il n'a peint que les êtres et les choses qu'il a aimés.

BIBLIOGRAPHIE

Arsène Alexandre, *le Monde moderne*, décembre 1895.

Raymond Bouyer, *l'Estampe et l'Affiche*, 5 février, 15 mars 1898.

Raymond Bouyer, *Revue populaire des beaux-arts*, 28 janvier 1899.

Germain Hédiard, *les Maîtres de la lithographie : Fantin-Latour*, 1892. Extrait de *l'Artiste*.

Germain Hédiard, *les Lithographies nouvelles de Fantin-Latour*, Sagot, 1899.

L'étude qui précède cette notice a paru dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (10 janvier 1899), avec plusieurs des clichés qui l'accompagnent et qui nous ont été prêtés obligeamment par son directeur, M. Jules Comte.



I

SUJETS D'OBSERVATION

1. PORTRAIT DE M. FANTIN-LATOUR

A l'âge de dix-sept ans, en buste, de trois quarts, à droite, regardant en face ; tête imberbe aux longs cheveux séparés sur le côté droit. Vêtement noir ; fond chargé au crayon gras. Daté en bas à droite : 1853.

Marge inférieure : *D'après le portrait que j'ai fait de moi à l'âge de* 17 *ans.* H. Fantin. 1892.

H. 0,151. — L. 0,124.

Catalogue Hédiard, n° 104.

2. LA LECTURE

Une jeune fille, vêtue d'une robe noire, de face, un peu de trois quarts, à mi-corps, assise et lisant attentivement un livre ouvert. Fond uni.

(C'est la sœur de M. Fantin et la reproduction de son premier tableau, refusé en 1859.)

Exécuté en 1897, directement sur pierre, pour la deuxième partie du catalogue de M. Germain Hédiard. — 2 états.

H. 0,161. — L. 0,127.

Catalogue Hédiard, n° 135.

3. **BRODEUSES**

Deux jeunes femmes occupées à broder, chacune d'un côté du métier, sous le jour d'une fenêtre aux rideaux relevés.

Sujet répété deux autres fois dans l'œuvre de Fantin. Paru dans *l'Epreuve*, numéro d'août-septembre 1895, sous le titre de : *Intérieur*.

Exécuté en 1895 directement sur pierre.

H. 0,201. — L. 0,321.

Catalogue Hédiard, n° 123.

4. **BRODEUSES**

Deux jeunes filles en face l'une de l'autre de chaque côté d'un métier, devant une fenêtre tendue à sa partie inférieure, au-dessus des têtes des personnages, d'un épais rideau.

Signé en bas à gauche : Fantin. — Epreuve d'essai.

Exécuté pour *l'Estampe et l'Affiche* (n° du 15 mars 1898) d'après une ancienne esquisse peinte datant de 1860.

Sujet répété deux fois. Voir le n° précédent.

H. 0,165. — L. 0,211.

Catalogue Hédiard, n° 143.

5. **BOUQUET DE ROSES**

Un bouquet de roses épanouies dans toute leur gloire, dont les tiges baignent dans un cornet de verre; à gauche, une petite branche de rose laissée sur la table. Fond gris uniforme et vibrant.

Signé et daté dans l'angle supérieur gauche : H. Fantin, 79. 1er état.

Salon de 1880.

H. 0,417. — L. 0,355.

Catalogue Hédiard, n° 26.

II

SUJETS D'IMAGINATION

§ I. — Compositions musicales

BERLIOZ

6. L'ENFANCE DU CHRIST

Sous un bouquet de palmiers, au milieu d'un vague et lointain paysage crépusculaire, la Vierge est assise, de face, dans la pénombre, l'Enfant Jésus pressé contre son sein, Joseph debout derrière elle. A ses pieds, à gauche, sont agenouillés deux anges en prière ; du même côté, deux autres figures d'anges, volant, répandent des fleurs sur sa tête.

Berlioz, l'*Enfance du Christ*, 2e partie. — 1er état.
Exécuté en 1880.
Salon de 1891.
Sujet répété plusieurs fois (nos 36 et 85, cat. Hédiard).

H. 0,474. — L. 0,356.
Catalogue Hédiard, n° 28.

7. DUO DES TROYENS

Dans la nuit mystérieuse, sous la clarté lunaire qui inonde sa robe, Didon est assise, à droite, ses noirs cheveux,

couronnés d'un diadème, tombant sur ses épaules. Ses bras sont repliés sur la poitrine; elle écoute les ardentes paroles d'amour d'Enée, agenouillé à ses pieds, à gauche.

Au fond, à droite, on devine les colonnes d'un temple; à gauche, la lune monte derrière les feuillages.

Signé en bas à droite : Fantin.
Marge inférieure : *Duo des Troyens* (H. Berlioz).
Sujet répété six fois dans l'œuvre de Fantin.

H. 0,292. — L. 0,224.
Catalogue Hédiard, n° 116.

8. **DUO DES TROYENS**

Répétition du sujet précédent, avec quelques modifications : Enée saisit la main gauche de Didon qui se tourne vers lui, souriante, la main droite derrière son épaule.

Signé en bas à droite : Fantin.
Marge inférieure : *Nuit d'extase. — Les Troyens* (H. Berlioz).
Sixième composition sur ce sujet. 4 états. — 2e état. 1894. Pour les *Graphischen Künste* de Vienne.
Salon de 1895. (Voir au n° 18.)

H. 0,294. — L, 0,223.
Catalogue Hédiard, n° 117.

9. **ITALIE !**

Au second plan, à droite, dans un sentier, les deux amants s'avancent, les lèvres unies. La figure volante de Mercure, vue de dos, frappe de son caducée le bouclier d'Enée, vivement éclairé par un long rayon de lune, et posé, ainsi que sa lance, contre une colonne, à gauche; la main droite levée, il rappelle son but au héros oublieux.

Les Troyens (acte II, scène III).

Marge supérieure, à gauche : Berlioz. — 2 états. — 1er état, 1884.
Salon de 1885.

H. 0,378. — L. 0,280.
Catalogue Hédiard, n° 52.

10. BALLET DES TROYENS

Sous un ciel chargé, au crépuscule, dans une clairière d'un grand parc dont les masses feuillues laissent apercevoir, à droite, les colonnes d'un temple circulaire, au premier plan, un groupe de six nymphes ou bacchantes se livre à la danse, agitant des thyrses, ou faisant flotter leurs voiles. L'une d'elles, au milieu, semble guider le rythme, tandis qu'une autre, lassée, est assise à terre, à droite.

Marge supérieure : quelques notes de musique indiquant le début du ballet, avec les indications : *lento, quasi adagio*; H. Berlioz. *Ballet des Troyens.*

Marge inférieure, à droite, signature et date : H. Fantin, 93.

1er état, exécuté en 1893.

Salon de 1894.

Ce sujet a été traité plusieurs fois par H. Fantin sous le titre plus général de *Danses*, en peinture, pastel ou lithographie.

H. 0,425. — L. 0,520.

Catalogue Hédiard, n° 114.

11. SARA LA BAIGNEUSE

Le corps nu, entouré de ses draperies flottantes, la jolie baigneuse aux cheveux blonds dénoués se balance sur l'escarpolette, effleurant du bout du pied l'eau d'un ruisseau qui coule sous les arbres.

(Mélodie de Berlioz sur les vers de Victor Hugo).

Marge supérieure : *Sara la baigneuse.* — 2 états. — 1er état, 1883.

Pastel, Salon de 1884.

Composition répétée trois fois. — 1re composition. (Voir le n° 19.)

H. 0,345. — L. 0,241.

Catalogue Hédiard, n° 44.

12. **SYMPHONIE FANTASTIQUE (Un bal)**

Au premier plan, dans la pénombre, une jeune femme assise, vue de dos, les épaules nues, causant avec un personnage debout représenté sous les traits de Berlioz. Au fond, le tournoiement des couples sous la lumière.

Pour Adolphe Jullien : *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres.* Paris, Librairie de l'Art, 1888.

H. 0,233. — L. 0,154.

Catalogue Hédiard, n° 78.

13. **LELIO : LA HARPE ÉOLIENNE**

Au premier plan, assis de profil, vers la gauche, le héros, sous les traits du grand musicien, écoute, songeur, la tête dans la main droite, les sons de la harpe éolienne suspendue à un arbre, que fait vibrer derrière lui une figure mystérieuse de femme nue.

Pour le *Berlioz* d'Ad. Jullien.

H. 0,231. — L. 0,154.

Catalogue Hédiard, n° 79.

14. **HAROLD EN ITALIE (Dans les montagnes)**

Il est assis au bord de l'abîme, à gauche, drapé dans les plis d'un ample manteau, et tenant dans ses mains sa petite harpe bretonne. Un oiseau noir vole à ses pieds à droite.

Pour le livre d'Adolphe Jullien : *Hector Berlioz.* Salon de 1888.

H. 0,232. — L. 0,153.

Catalogue Hédiard, n° 80.

15. **CONFIDENCE A LA NUIT (Roméo et Juliette)**

Juliette, au balcon, debout, de trois quarts à droite, éclairée par les rayons de la lune, écoute, la main sur son cœur, les voix mystérieuses de la nuit.

Pour le *Berlioz* d'Ad. Jullien, 1888.
Salon de 1889.

H. 0,225. — L. 0,151.

Catalogue Hédiard, n° 82.

16 **LA DAMNATION DE FAUST**

(Apparition de Marguerite)

Au premier plan, Marguerite, assise, les épaules nues, de trois quarts à droite, le visage tourné vers le fond, où, dans l'ombre, apparaissent les masques de Faust et de Méphistophélès. Au-dessus d'elle, dans l'atmosphère vaporeuse, deux êtres surnaturels, anges ou génies, volent en jouant tous deux de la même lyre.

Lithographie et tableau au Salon de 1888; paru dans l'*Art* la même année.
2 états. — 1er état. Pour le *Berlioz* d'Ad. Jullien.

H. 0,232. — L. 0,153.

Catalogue Hédiard, n° 83.

17. **BÉATRICE ET BENEDICT**

Acte I. Nocturne. Deux figures de jeunes femmes marchent enlacées, vues de dos, en effeuillant des roses, sous la clarté de la lune qui monte derrière les arbres, au murmure frais d'un jet d'eau.

Pour le *Berlioz* d'Ad. Jullien, 1888.
Voir le n° 81 (pastel).

H. 0,227. — L. 0,155.

Catalogue Hédiard, n° 86.

18. **DUO DES TROYENS**

Répétition des numéros 7 et 8, avec modifications. Didon est assise de face contre une sorte d'exèdre de marbre sur lequel elle est accoudée ; elle tient son éventail dans la main gauche. Enée est agenouillé à ses pieds à gauche, la main sur son cœur.

Pour le *Berlioz* d'Ad. Jullien, 1888.
Salon de 1889.

H. 0,229. — L. 0,153.
Catalogue Hédiard, n° 88.

19. **SARA LA BAIGNEUSE**

Même sujet que le numéro 11, mais entièrement renouvelé. La jeune baigneuse, entièrement nue, est à demi couchée sur un hamac suspendu au-dessus d'un bassin.

Pour le *Berlioz* d'Ad. Jullien, 1888.
Salon de 1888.

H. 0,235. — L. 0,150.
Catalogue Hédiard, n° 84.

BRAHMS

20. **POÈMES D'AMOUR**

Dans la clarté paisible de la nuit, au milieu d'un parc qui laisse apercevoir en face un grand coin de ciel et, à droite, le mur d'une construction indéterminable, deux amants échangent des serments d'amour; la jeune femme, debout, les yeux au ciel, la main gauche sur la poitrine,

tenant le bras d'un homme jeune qui la contemple, à droite, presque agenouillé, la main sur son cœur.

2e composition sur ce sujet; il en existe trois.
Signé en bas, en gauche, à l'envers : H. Fantin.
Marge supérieure : J. Brahms.
2 états. — 1er état, 1885.
Salon de 1886. — Exposition universelle de 1889.

H. 0,442. — L. 0,314.
Catalogue Hédiard, n° 58.

ROSSINI

21. STABAT MATER

Au pied de la croix, dans une nuit sinistre, la Vierge tient sur ses genoux le corps inanimé de son divin fils dont elle presse le visage contre son sein; près d'elle, Magdeleine agenouillée soulève la main gauche du Christ. A droite, deux anges s'éloignant avec des gestes de douleur et de lamentation.

Signé à l'angle inférieur de gauche : Fantin.
Tiré sur fond bleuté. — 2 états.
Marge supérieure : quelques notes de musique indiquant le thème du quatuor *Sancta mater, istud agas,* puis : *Stabat mater*, Rossini.
Exécuté en 1893. — Salon de 1894.

H. 0,311. — L. 0,454.
Catalogue Hédiard, n° 113.

22. SÉMIRAMIDE

Au milieu, debout, à l'ombre d'un chêne, le haut de son corps se silhouettant sur le ciel coloré du soir, Sémiramis, debout, souriante dans sa triomphante beauté, retient de la main gauche ses draperies tombantes qui découvrent ses épaules. Deux servantes, accroupies sur le sol de chaque

côté d'elle, au premier plan, semblent l'admirer. L'une, vieille, à droite, qui tient une couronne royale; l'autre, jeune, à gauche, lui présentant de la main gauche un miroir.

Signé en bas, à droite : Fantin.

Marge supérieure, à gauche; quelques notes de la musique, avec les paroles : *Bel-rag-gio lu-zin-ghier;* à droite : *Semiramide* (Rossini).

Marge inférieure : *A Ed. Maître, en témoignage d'une commune admiration.* — H. Fantin. — 2 états. — 2e état, 1894-95.

Salon de 1895.

H. 0,370. — L. 0,270.

Catalogue Hédiard, n° 118.

SCHUMANN

23. MANFRED ET ASTARTÉ

Dans un paysage nocturne de rochers vagues, percés, à gauche, d'une brusque trouée lumineuse, Manfred, un genou en terre, son court manteau flottant au vent, lève les bras dans un geste de supplication douloureuse vers le spectre d'Astarté, la tête rejetée en arrière, le bras gauche étendu, qui s'évanouit, à droite, dans la nuit. (*Manfred*, n° 11.)

Signé, en bas, à gauche : Fantin.

Marge supérieure : *Manfred.*

Marge inférieure : *R. Schumann.* — 2 états. — 2e état, 1879.

1re composition de ce sujet, répété trois fois.

H. 0,243. — L. 0,310.

Catalogue Hédiard, n° 21.

24. MANFRED ET ASTARTÉ

Dans le repli d'une ondulation du paysage, au fond duquel monte la lune à demi voilée, Manfred, à droite,

tombe à genoux, la main sur son front, devant l'apparition d'Astarté, qui flotte à demi couchée dans les airs.

3e composition sur ce sujet. — 2e état, 1892.
Salon de 1893.

H. 0,305. — L. 0,390.
Catalogue Hédiard, n° 107.

25. **LA FÉE DES ALPES**

A gauche, au premier plan, au pied d'un rocher, d'où se précipite, au milieu des branchages, la chute d'un torrent, Manfred, le bras droit levé, évoque l'apparition qui surgit à droite, sous la forme d'une jeune femme assise sur des nuées, dans une atmosphère vaporeuse et surnaturelle; près de Manfred, à droite, un autre personnage vu de dos.

Schumann, *Manfred*, n° 6.
Marge supérieure : R. Schumann. — 2e état.
Exécutée vers 1875.
Exposition universelle de 1889.

H. 0,322. — L. 0,430.
Catalogue Hédiard, n° 6.

26. **LA FÉE DES ALPES**

A gauche, debout sur une pointe de rochers qui domine une profonde vallée hérissée, sur ses côtes, de sapins aigus, le bras gauche enlaçant le large tronc d'un de ces arbres, Manfred, son large manteau noir au vent, la main droite levée, contemple la fée, dont la forme surnaturelle apparaît assise sur un nuage, les bras ouverts, les yeux au ciel comme en une douce extase. (*Manfred*, n° 6.)

Voir le numéro précédent. 2 états. — 2e état, 1885.

H. 0,481. — L. 0,350.
Catalogue Hédiard, n° 55.

27. **UNE MÉLODIE DE SCHUMANN**

A gauche, une figure aérienne de jeune femme s'élève, au milieu de ses voiles, de la surface des eaux; à droite, un jeune homme agenouillé, au pied d'un bouquet d'arbres qui dessinent leurs masses sur le ciel crépusculaire, détourne la tête pour la contempler.

Marge supérieure : R. Schumann.
Exécutée en 1881. — Lithographie et pastel au même Salon de cette année.

H. 0,290. — L. 0,232.

Catalogue Hédiard, n° 32.

28. **SOLITUDE**

(Mélodie de Schumann sur un lied de Eichendorf, *Schœne Fremde*, op. 39.)

Dans le mystère de la nuit, une figure songeuse de femme nue, debout au bord des eaux dormantes, sous les bouquets d'arbres frissonnants. Au fond, éclairées par la vive clarté de la lune qui s'élève toute large dans le ciel, les colonnes d'un temple, dont le faîte est voilé par un nuage sur lequel est mollement étendue, dans une brumeuse apparition, la déesse de l'ombre.

Marge supérieure : *Solitude*, R. Schumann.
1er état. — Exécutée en 1882.
Salon de 1882.

H. 0,50. — L. 0,350.

Catalogue Hédiard, n° 40.

29. **NUIT DE PRINTEMPS**

Un paysage nocturne où les grands arbres frissonnent sous la clarté de la lune qui monte, tout épanouie, dans le ciel, à gauche. Au premier plan, à gauche, le poète est

allongé dans un vêtement sombre, regardant avec amour une pâle figure de femme, qui semble sortir des eaux et l'enlace de ses bras nus. A droite, une autre figure s'élève dans cette buée mystérieuse.

Marge supérieure, à gauche : R. Schumann. — 1er état. Exécutée en 1883.

Tableau. — Salon de 1881 et Exposition universelle de 1889. — Au Musée de Pau, sous le titre de : *Rêve de poète.*

H. 0,370. — L. 0,485.

Catalogue Hédiard, n° 47.

WAGNER

30. FINALE DU VAISSEAU-FANTOME

Le Hollandais et Senta, transfigurés, s'élèvent, enlacés, au-dessus des flots, des bords du navire, dont on aperçoit, à gauche, l'attache des agrès. Ils s'élancent sous une vive lumière rayonnante, vers laquelle Senta étend le bras droit.

1re composition, répétée trois fois.

Daté et signé sur le bordage : H. Fantin, 84.

Marge inférieure : *Finale du Vaisseau-Fantôme*, R. Wagner, 1884.

Salon de 1891.

H. 0,410. — L. 0,317.

Catalogue Hédiard, n° 53.

31. FINALE DU VAISSEAU-FANTOME

Répétition du sujet précédent.

Ravissement de Senta et du Hollandais, dont les corps s'élèvent au-dessus des flots sur un ciel fuligineux d'apothéose. A droite, apparaissent les cordages du navire.

1er état. — Exécuté en 1885.

H. 0,420. — L. 0,30.

Catalogue Hédiard, n° 60.

32. TANNHÆUSER (Venusberg)

Acte I, scène II.

Au pied d'une colline boisée, à droite, au premier plan, Tannhæuser est assis, enveloppé de son large manteau, la main droite appuyée sur sa petite harpe, fixant dans une songerie ardente la figure de Vénus, allongée à ses pieds, qui tente sur lui ses séductions et ses prières. Au second plan, une nymphe assise joue de la flûte, accompagnant la danse de deux de ses compagnes, dont l'une reçoit sur son corps nu toute la clarté du ciel.

Marge supérieure : Richard Wagner.

Marge inférieure : 1862-1876. — *Tannhæüser Venusberg* (1er acte).

Répétition exécutée en 1876 de sa première pierre, exécutée en 1862.

Salon de 1877.

Le tableau a figuré au Salon de 1886 et à l'Exposition universelle de 1889.

H. 0,405. — L. 0,05.

Catalogue Hédiard, n° 9.

33. L'ÉTOILE DU SOIR (Tannhæüser)

Acte III, scène II.

Dans la nuit, à droite, sur la pente d'une hauteur qui domine la Wartburg, Wolfram d'Eschenbach, coiffé d'une toque à plume, la main gauche appuyée sur sa courte harpe, contemple dans le ciel l'étoile du soir qui rayonne doucement.

Signé en bas à droite : Fantin.

Marge supérieure : R. Wagner.

Marge inférieure : l'*Étoile du soir*.

Tiré sur fond bleuté. 2 états. — 2e état, 1879.

Salon de 1879.

2e composition de ce sujet, répété deux fois sous cette forme et deux autres fois sous la forme du n° suivant :

H. 0,307. — L. 0,220.

Catalogue Hédiard, n° 25.

34. L'ÉTOILE DU SOIR (Tannhæüser)

Acte III, scène II.

A droite, sous un arbre, assis au bord d'un sentier vivement éclairé par les clartés nocturnes, Wolfram d'Eschenbach, la main gauche sur sa harpe, se penche pour suivre la figure spectrale d'Elisabeth qui monte lentement la colline dominée par les tours de la Wartburg, sous la lumière rayonnante de l'étoile du soir.

Marge supérieure : *Tannhäuser*, R. Wagner.
1er état, 1884.
Salon de 1884.
H. 0,397. — L. 0,297.
Catalogue Hédiard, n° 48.

35. PRÉLUDE DE LOHENGRIN

Dans un ciel d'apothéose, un ange debout, au milieu des nuages, les ailes éployées, élève religieusement des deux mains le calice du Saint-Graal ; à ses pieds, vu de dos, de trois quarts, un chevalier est agenouillé, dans son armure noire. Tout autour, un chœur d'anges balançant des encensoirs, chantant ou sonnant de la trompette.

Marge supérieure : *Lohengrin*, R. Wagner.
Marge inférieure, à droite : H. Fantin.
1er état.
Exécuté en 1882.
Salon de 1882.
Tableau. — Salon de 1892.
H. 0,494. — L. 0,344.
Catalogue Hédiard, n° 39.

36. L'OR DU RHIN

Scène I.

Les trois filles du Rhin se jouent au fond des eaux autour du rocher qui porte le trésor sacré du fleuve. Elles vont et

viennent dans leurs jeux sous la lumière que verse l'or magique, tandis qu'au premier plan, le gnome Albéric, accroupi, vu de dos, guette le moment de s'en emparer. Tiré sur fond bleuté.

Signé en bas, à gauche : Fantin, 76.
Marge supérieure : *Rheingold*, Richard Wagner.
Marge inférieure : *A Monsieur A. Lascoux, souvenir de Bayreuth.*
1er état, exécuté en 1876.
Salon de 1878. Exposition de 1889. — Pastel. Salon de 1877 et Exposition universelle de 1889 (v. n° 82). Tableau. Salon de 1888.

H. 0,510. — L. 0,337.

Catalogue Hédiard, n° 8.

37. FINALE DE L'OR DU RHIN

Au premier plan, à droite, le dieu Donner, vu de dos, le marteau levé, vient de faire jaillir l'arc-en-ciel qui doit conduire les dieux germaniques, par-dessus le Rhin, jusqu'au burg du Walhall, dont la lourde masse se découpe, tout en haut, sur le ciel. En tête, s'avance Wotan, appuyé sur sa lance et se retournant vers Frika qui le suit, vue de dos, sa robe glissant sur ses hanches; puis Freïa, symbole de l'éternelle jeunesse, ouvre son voile et découvre dans la lumière la blanche nudité de son corps; derrière elle, Froh joue de la harpe ; Loge, enfin, ferme la marche. En bas, à gauche, sous le grand porche irisé, dans les éclairs et les fumées, les filles du fleuve, qui ont laissé voler leur trésor, jettent leur plainte désolée.

Marge inférieure : premières notes musicales de la *Marche des Dieux, Rheingold* (*R. Wagner*). H. Fantin.
Exécuté en 1877. Salon de 1898.
Tableau. Salon de 1880 et Exposition universelle de 1889, reproduit en héliogravure dans les *Graphischen Künste*, de Vienne.
1er état.

H. 0,530. — L. 0,405.

Catalogue Hédiard, n° 18.

38. **LA VALKURE**

Acte I, scène I.

Siegmund, blessé et poursuivi, a pénétré dans la demeure de Hunding. Il est affaissé sur le sol, à droite, en avant du foyer qui flambe, et Sieglinde, la face vivement éclairée par ces lueurs, lui tend une corne à laquelle il boit avidement. A gauche, au milieu de la pièce, le frêne trapu dans le tronc duquel luit la lame enfoncée de l'épée de Wotan ; il se dessine sur la clarté vive de la lune qui entre par la porte ouverte.

Signé en bas, à gauche : Fantin. Marge supérieure : *R. Wagner*. 2 états.
1879. Salon de 1879.
Sujet répété deux fois.

H. 0,232. — L. 0,310.
Catalogue Hédiard, n° 23.

39. **EVOCATION D'ERDA (Siegfried)**

Acte III.

A droite, au premier plan, vêtu de son manteau de voyageur, le chapeau sur les yeux, la lance dans la main gauche, Wotan, la main droite vers le sol, dans un geste impérieux, évoque l'apparition d'Erda, qui se tient, de face, toute blanche, dévoilant son visage dans un geste lent, la main gauche sur la poitrine.

Marge supérieure : *Erda ! Richard Wagner*, 2 états. — 1er état, 1885.
Salon de 1885.
Sujet répété quatre fois.

H. 0,430. — L. 0,309.
Catalogue Hédiard, n° 54.

40. **SIEGFRIED ET LES FILLES DU RHIN**
(Le Crépuscule des Dieux)

Acte III.

Les pieds baignés dans l'eau du fleuve, les trois filles du Rhin, à droite, se retournent pour regarder Siegfried qui s'éloigne vers le fond à gauche, tenant son bouclier de la main droite et sonnant du cor. L'une d'elles, vue de dos, présente son corps nu, à demi couché, tout au premier plan; plus en arrière, la seconde, le corps très éclairé, le bras levé, interpelle Siegfried, tandis que, derrière elle, la troisième sœur, accoudée, semble suivre cette scène, dans la pénombre. Paysage onduleux, semé de bouquets d'arbres. Ciel chargé à l'horizon.

Marge inférieure : *Gotterdämmerung, R. Wagner.* — 1er état.

Exécuté en 1884.

Salon 1885. Pastel, Salon 1886. Peinture, Exposition universelle 1889.

Sujet répété quatre fois.

H. 0,465. — L. 0,375.

Catalogue Hédiard, n° 51.

41. **ÉVOCATION DE KUNDRY (Parsifal)**

Dans un milieu indéterminé, envahi de vapeurs au milieu desquelles surgit, à droite, le bras droit replié sur son front, la figure demi-nue de Kundry, Klingsor, à gauche, un grand livre ouvert à la main, demi-assis, fixe l'apparition qu'il vient d'évoquer.

(Wagner, *Parsifal*, acte II.)

1re composition, répétée quatre fois dans son œuvre. (Voir numéro suivant.)

Marge inférieure, à gauche : *Klingsor;* à droite : *Kundry.* — 1er état, 1883.

Salon de 1883. — Exposition universelle de 1889. — Pastel, Salon de 1892.

H. 0,365. — L. 0,475.

Catalogue Hédiard, n° 42.

42. **ÉVOCATION DE KUNDRY**

Dans une enceinte circulaire dont la crête s'arrondit sur la clarté du ciel nocturne, au pied du soubassement d'un temple, à droite, Klingsor, un livre sur ses genoux, la main droite levée, prononce son évocation. A gauche, d'un nuage de vapeurs et de fumées s'élève Kundry, les cheveux flottants, tordant ses bras avec désespoir.

Marge supérieure, à gauche : *Parsifal;* à droite : *R. Wagner*.
1er état, 1883.
Salon de 1883.

H. 0,482. — L. 0,346.
Catalogue Hédiard, n° 43.

43. **PRIÈRE DE RIENZI (Rienzi)**

Acte V.

Agenouillé de trois quarts, à droite, les yeux au ciel, les mains ouvertes dans un geste de supplication, Rienzi prie, tandis qu'au fond, à gauche, apparaît la figure confuse de sa sœur Irène ; à droite, à travers la fenêtre, sous un ciel nocturne agité de lueurs d'incendie, la silhouette vague de l'Arc de Septime-Sévère.

Pour *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, librairie de l'Art. Ad. Jullien. 1886.
Salon de 1887.

H. 0,227. — L. 0,145.
Catalogue Hédiard, n° 63.

44. **FINALE DU VAISSEAU-FANTOME**

Acte III.

Même sujet que les numéros 30 et 31 avec quelques légères modifications.

Pour le *Wagner* de Ad. Jullien, 1886.
Salon de 1886.

H. 0,218. — L. 0,148.
Catalogue Hédiard, n° 64.

45. **L'ÉTOILE DU SOIR**

Même sujet que le numéro 34 et même composition, renversée, avec certaines modifications dans l'attitude de Wolfram et dans le clair-obscur.

Pour le *Wagner* de Ad. Jullien.

H. 0,228. — L. 0,149.

Catalogue Hédiard, n° 65.

46. **DUO D'AMOUR (Lohengrin)**

Acte III, scène II.

Près de l'embrasure d'une large fenêtre ouverte sur un jardin où la lune monte parmi les arbres, Lohengrin, à genoux, presse dans ses bras Elsa, assise à droite, les regards levés, le corps éclairé par places de vifs éclats lunaires.

Sujet répété deux fois.
2e composition. Pour le *Wagner* de Ad. Jullien, 1886.
Salon de 1886, paru dans l'*Art* de cette année (15 juillet).
2 états. — 1er état.

H. 0,230. — L. 0,152.

Catalogue Hédiard, n° 66.

47. **SIGNAL DANS LA NUIT (Tristan et Iseult)**

Acte II.

Iseult debout, vue de dos, de trois quarts à droite, ses deux nattes pendantes, agite de la main gauche, dans la nuit obscure, un voile blanc ; de l'autre, elle éteint, en l'appuyant contre le sol, une torche qui fume.

Pour le *Wagner* de Ad. Jullien, 1886.
Salon de 1886.

H. 0,222. — L. 0,147.

Catalogue Hédiard, n° 67.

48. **RENCONTRE DE WALTHER ET D'EVA**
(Les Maîtres Chanteurs de Nüremberg)

Acte I.

Eva, suivie de sa nourrice, quitte l'église, les yeux baissés, son livre de prières à la main. Derrière un pilier, à droite, s'avance, dans l'ombre, la figure de Walther.

Pour le *Wagner* de Ad. Jullien, 1886.
Salon de 1887.

H. 0,230. — L. 0,150.
Catalogue Hédiard, n° 68.

49. **LES FILLES DU RHIN**

Scène I du *Rheingold*.

Les trois filles du Rhin se jouant sous les eaux du fleuve. La première, les bras étendus, remonte en nageant dans un geste abandonné; les deux autres, en arrière, semblent converser ensemble.

Répétition du n° 36 pour le *Wagner* de Ad. Jullien, 1886.
Salon de 1886. Epreuve d'essai.

H. 0,229. — L. 0,151.
Catalogue Hédiard, n° 69.

50. **SIEGFRIED ET LES FILLES DU RHIN**
(Le Crépuscule des Dieux)

Acte III.

A droite, Siegfried, la lance à la main, le cor suspendu au côté, s'éloigne du groupe des trois filles du Rhin, assises à gauche, qui l'interpellent au passage.

2e répétition modifiée du numéro 40.
Pour le *Wagner* de Ad, Jullien, 1886.
Salon de 1887. Epreuve d'essai.

H. 0,224. — L. 0,148.
Catalogue Hédiard, n° 72.

WEBER

51. **VISION**

L'éternel chevalier, emprisonné dans son armure noire que Fantin a pris aux Vénitiens. Il s'avance vivement, à gauche, de trois quarts de dos, son bouclier et sa lance dans la main gauche, vers une jeune femme songeuse, accoudée sur un nuage; deux figures ailées, placées derrière elle, chantant ou jouant de la mandoline, semblent la bercer dans sa rêverie (Weber, *Obéron*, acte I).

Marge supérieure : en haut : *Weber*; à gauche : *Obéron*. Marge inférieure : *Vision*; à droite : H. Fantin, 7 *janvier* 1869 (date de l'exécution de l'esquisse peinte). — 2e état. Exécuté en 1895, pour le Salon de la *Gazette des Beaux-Arts*, d'après son tableau exposé cette année; *idem* dans *la Peinture et la Sculpture aux Salons de* 1895 par Roger Marx.

H. 0,188. — L. 0,142.

Catalogue Hédiard, n° 122.

---

§ II. — Allégories.

COMPOSITIONS COMMÉMORATIVES

52. **L'ANNIVERSAIRE**

Devant le tombeau de Berlioz dont le marbre, décoré de guirlandes et de banderolles est entouré de cyprès funèbres, la Muse, en deuil, se tourne et montre le nom du maître et

la date de sa naissance, en tenant de la main droite la liste de ses chefs-d'œuvve close par la date de sa mort, 1869. A sa gauche est assise la figure allégorique de la Musique, la tête dans ses mains, tenant sa lyre dans une attitude désolée. A droite, s'avancent, portant des couronnes, des palmes et des bouquets, tous les héros qui peuplèrent son œuvre : Didon, Marguerite et Juliette qui se penche encore vers Roméo. En haut, à droite, une figure ailée, ange ou génie, accroche des guirlandes.

Marge inférieure à droite : *Souvenir du* 5 *décembre* 1875. H. Fantin.

1er état. Exécuté en 1875.

Salon de 1877 et Exposition universelle de 1889.

Tableau de grandeur naturelle au Salon de 1876. — Pastel au Salon de 1885 et Exposition universelle de 1889.

Reproductions diverses : gravure sur bois, l'*Art*, 1876; héliogravure, l'*Artiste*, décembre 1886; photolypie, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1889.

Sujet répété dans le livre de Ad. Jullien, *Berlioz*

H. 0,623. — L. 0,503.

Catalogue Hédiard, n° 7.

53. **A H. BERLIOZ**

Le grand compositeur, la figure pensive, est assis, drapé dans les plis d'un large manteau, une feuille de papier dans la main gauche, le menton dans la main droite. Autour de lui trois figures allégoriques, dont l'une, au premier plan, à gauche, de profil, lui pose une couronne sur le front, tandis qu'une autre, assise sur un nuage, joue de la trompette, les ailes éployées, et que la troisième, à droite vue de dos, de trois quarts, une lyre à la main, semble inspirer le maître.

Signé en bas, à gauche : *à H. Berlioz*, H. Fantin.

2e état, avec, en remarque, deux croquis de la tête de Berlioz, à la marge inférieure.

(Album d'estampes originales de la galerie Vollard, 1897).

H. 0,464. — L. 0,384.

Catalogue Hédiard, n° 132.

54. **A LA MÉMOIRE DE SCHUMANN**

A gauche, une jeune fille, le torse nu, les cheveux blonds répandus sur ses épaules, retenant de sa main droite une draperie noire glissant sur ses hanches, dépose un bouquet sur le marbre funéraire de Schumann, à demi caché derrière un cyprès.

Marge inférieure : *A la mémoire de Robert Schumann*, 17, 18, 19 *août* 1873. Fantin. — 2 états. — 2e état, 1873.

H. 0,305. — L. 0,190.

Catalogue Hédiard, n° 5.

55. **A ROBERT SCHUMANN**

A droite, au premier plan, la Muse est assise, la main sur sa lyre, dans l'attitude de la méditation, au pied du buste de Schumann, que couronne, au second plan, une figure ailée. Un groupe de cinq jeunes femmes s'avance de la gauche, l'une tout à fait au premier plan, en deuil et tenant une palme ; à sa droite, la deuxième, vivement éclairée, montrant un rouleau sur lequel sont inscrits les chefs-d'œuvre du maître ; les autres tiennent des palmes, cueillent des roses ou portent une corbeille de fleurs.

Signé et daté en bas, à droite : H. Fantin, 93.
2e composition sur ce sujet, repris encore diversement, une troisième fois,
1893. Salon de 1893.

H. 0,350. — L. 0,404.

Catalogue Hédiard, n° 10.

56. **A J. BRAHMS**

Devant un marbre symbolique portant inscrit le nom du grand compositeur, la Musique est agenouillée, pensive, le front dans la main, sa lyre sur son sein ; devant elle fume un brûle-parfums. Derrière elle, la Renommée, toute

blanche dans la lumière, debout, de face, les ailes éployées, élevant d'une main sa trompette et tenant une palme dans l'autre main.

Signé en bas, à gauche : Fantin.
Exécuté directement sur pierre, 1898. Un tirage sur report a paru dans le *Studio* de cette même année.

H. 0,245. — L. 0,161.
Catalogue Hédiard, n° 145.

57. **A VICTOR HUGO**

A gauche, la Poésie, le visage voilé douloureusement dans sa main gauche, les seins nus, tenant sa lyre à terre, à son côté, est agenouillée devant le cercueil drapé de noir du grand poète. Dans une atmosphère surnaturelle de brumes et de nuées où brille le nom de *Victor Hugo*, la Renommée, debout, élève de sa main gauche une palme et de la droite sa trompette emblématique.

2 états. — 1er état, 1889.
Salon de 1889. D'après un dessin, exécuté à l'occasion de la mort de Victor Hugo et reproduit dans l'*Illustration* (30 mai 1885).

H. 0,445. — L. 0,302.
Catalogue Hédiard, n° 92.

58. **A EUGÈNE DELACROIX**

Une figure de femme ailée flotte dans les airs, au milieu de vapeurs sombres et sous des rais de lumière surnaturelle, tenant une palme de la main gauche, et effeuillant de la droite des roses sur un marbre où est inscrit le nom de Delacroix. Au loin, à droite, l'horizon confus de Paris.

2 états. — 1er état, 1890.
Salon de 1890.
Tableau au Salon de 1889.

H. 0,390. — L. 0,285.
Catalogue Hédiard, n° 93.

COMPOSITIONS GÉNÉRALES

59. **FRONTISPICE**

Le génie ailé de la Musique, s'élevant à mi-corps des vapeurs d'un nuage, s'avance vers la gauche, tournant la tête en arrière. Il porte à hauteur de sa tête, de ses deux mains qui tiennent en même temps une palme et une couronne, un cartouche où sont inscrits, sur fond noir, les noms de ses maîtres de prédilection : Schumann, Berlioz, Wagner et Brahms.

Frontispice d'une réunion de pièces, 1881.
Salon de 1881.

H. 0,315. — L. 0,232.
Catalogue Hédiard, n° 35.

60. **LA GLOIRE**

A gauche, le poète assis, enveloppé dans un vaste manteau qui voile sa tête, est plongé dans la méditation, accoudé sur un livre ouvert devant lui. A droite, la Gloire, les ailes déployées, tenant une palme de la main gauche, élève une couronne sur le front du poète.

1er état. — Exécuté en 1890.
Salon de 1890.

H. 0,400. — L. 0,310.
Catalogue Hédiard, n° 94.

61 **MUSIQUE ET POÉSIE**

Au premier plan, à droite, assis sous un bouquet d'arbres, enveloppé dans l'ombre du soir, le poète s'est laissé envahir par le sommeil. Deux mystérieuses figures qui

semblent nées de cette clarté transparente et surnaturelle de la nuit, l'une, à contre-jour, une lyre à la main, l'autre, le sein nu, vivement éclairée et tenant un livre ouvert, viennent hanter ses songes.

Marge supérieure : *Musique et poésie.*
1er état.

H. 0,375. — L. 0,475.
Catalogue Hédiard, n° 16.

62. **INSPIRATION**

Répétition d'une planche exécutée en 1877 (*le Musicien*, catalogue Hédiard, n° 13). Le musicien est assis à gauche, devant lui un cahier sur lequel il se prépare à écrire ; la main gauche sur la poitrine, il lève la tête vers la Muse qui est debout près de lui, le torse nu, vivement éclairé par la lampe, appuyant sa main droite sur son épaule et tenant de l'autre une palme. Fond de paysage obscur.

Report sur zinc pour l'*Épreuve* (1895).

H. 0,267. — L. 0,220.
Catalogue Hédiard, n° 121.

63. **LA LIBERTÉ**

Figure allégorique de jeune femme, coiffée du bonnet phrygien, un flambeau levé dans la main gauche, qui s'élance du créneau d'une bastille, le genou posé sur un nuage, dans un ciel profond tout brouillé de brumes illuminées. Elle domine la silhouette d'une ville, perdue dans cette atmosphère fuligineuse.

Exécuté en 1890 pour les *Serfs du Jura* de Ch. Grandmougin.
Exposé au Salon de 1892.

H. 0,222. — L. 0,155.
Catalogue Hédiard, n° 96.

§ III. — Études de nu; Mythologies, etc.

64. **L'AMOUR DÉSARMÉ**

Dans un clair paysage de pente légèrement boisée, laissant voir un coin de ciel à droite, Vénus, aux cheveux noirs, est assise, le torse nu, retenant de la main droite la draperie qui tombe de son épaule et celle qui enveloppe ses jambes. Elle regarde en souriant, à droite, le petit Amour agenouillé et suppliant à qui elle vient de retirer son arc qu'elle tient élevé.

2e composition sur le même sujet. — 1892.
Salon de 1892.

H. 0,303. — L. 0,207.
Catalogue Hédiard, n° 98.

65. **CHASSERESSE**

Au soleil couchant, dans un paysage romantique de forêt traversée par un ruisseau, assise à gauche sur l'herbe de la rive, une jeune chasseresse, de profil, les épaules nues, le reste du corps chastement enveloppé dans les plis de sa robe, tient de la main gauche son arc dressé, la main droite appuyée, près du sol, sur son carquois.

Daté, en bas à gauche, à l'envers : 1892.

3 états; 2e état avec, en remarque, dans la marge de gauche, une tête de femme, et dans la marge inférieure, à droite, *H. Fantin,* 1892. — Pour l'Album des *Peintres-Lithographes,* n° 2.

H. 0,227. — L. 0,285.
Catalogue Hédiard, n° 103.

66. **VÉNUS ET L'AMOUR**

Elle est assise, de face, le torse nu, au pied d'un bouquet d'arbres. Son bras droit est replié derrière sa tête; son bras gauche, abandonné sur son genou. Elle regarde à ses pieds, à gauche, l'Amour jouant avec son arc.

4 états, le 4e paru dans l'*Artiste* (avril 1892) — 3e état, 1892.
H. 0,211. — L. 0,131.
Catalogue Hédiard, n° 101.

67. **BAIGNEUSES**

Deux figures de femmes demi-nues sont assises au bord de l'eau, un peu à droite, leur corps s'éclairant sur la masse sombre d'un bouquet d'arbres. L'une, de face, regarde à droite ; l'autre, de dos, se tourne légèrement vers la première. A gauche, large éclaircie de paysage boisé sous un ciel légèrement nuageux.

Signé dans l'angle inférieur de gauche : Fantin.
1er état. — Exécuté en 1881.
Salon de 1882.
H. 0,270. — L. 0,410.
Catalogue Hédiard, n° 37.

68. **BAIGNEUSES**

Deux figures de jeunes femmes au bord de l'eau, la silhouette éclairée sur un fond de massif d'arbres. L'une, à droite, debout, vue de dos, est entièrement nue et tient dans ses bras une draperie glissant sur le sol ; l'autre, à gauche, vêtue d'une robe qui laisse passer un pied nu, est assise sur un tertre de gazon, regardant songeusement vers le ciel à gauche. Ciel nuageux et estompé.

Signé et daté dans l'angle inférieur de droite : *H. Fantin*, 81.
1er état.
Salon de 1882; Exposition nationale de 1883.
Exposition universelle de 1889.
H. 0,353. — L. 0,370.
Catalogue Hédiard, n° 38.

69. **BAIGNEUSES**

Trois baigneuses au pied d'un bouquet d'arbres qui masque presque entièrement l'horizon. L'une est assise de face, voilée d'une draperie qui laisse les bras et les seins nus; la seconde, au premier plan, est accroupie, vue de dos, le torse nu et vivement éclairé, et regarde à gauche; une troisième, plus éloignée, plongée à mi-corps dans l'eau du ruisseau.

Signé en bas, au milieu, au grattoir : Fantin.

La première signature, au crayon, à droite, est à demi effacée.

2 états. — 2e état. — Donné comme prime aux souscripteurs du *Centaure*, 1896.

H 0,228. — L. 0,284.

Catalogue Hédiard, n° 125.

70. **BAIGNEUSE**

Debout, de trois quarts, vers la gauche, au bord d'un ruisseau et au pied d'un bouquet d'arbres. Le corps nu, elle s'apprête à se baigner, en retenant contre sa jambe droite la draperie tombante, la tête regardant avec inquiétude à droite.

Signé en bas, à gauche : Fantin.

4 états. — 2e état pour l'*Album des Peintres Lithographes* (n° 6), 1896.

H. 0,290. — L. 0,212.

Catalogue Hédiard, n° 130.

71. **ÉTUDE DE FEMME NUE**

Elle est allongée, sur des draperies, le corps entièrement nu, le menton accoudé dans la main gauche, la tête à droite, contre un fond de rideau tendu, qui laisse apercevoir, à gauche, un coin de paysage crépusculaire.

Signé en bas, à droite : Fantin.

Dessin reporté sur zinc et terminé après le report. — 2 états. — 2e état, 1897.

H. 0,197. — L. 0,276.

Catalogue Hédiard, n° 134.

72. **ÉTUDE DE FEMME NUE**

C'est exactement la figure précédente, retournée, avec quelques modifications très sensibles. Ici, elle est tournée, la tête à gauche ; les cheveux sont blonds, la tête regarde de face, les bras sont croisés contre les seins, la jambe droite à demi cachée par les draperies. Elle est allongée au bord d'un bassin. Le rideau est remplacé par un fond épais de futaie obscure.

Signé en bas à gauche : Fantin.

Bords non rectifiés. — Dessin reporté sur zinc comme le précédent, 1897.

H. 0,220. — L. 0,305.

Catalogue Hédiard, n° 135.

---

§ IV. — Sujets divers.

---

73. **ÉTUDE DE FEMME**

Elle est nue, assise, vue de dos sur un fond de paysage.

Pour *la Vie artistique* de Gustave Geffroy. — 5e série, 1897.

Exécuté en 1897, sur pierre.

H. 0,131. — L. 0,081.

Catalogue Hédiard, n° 133.

74. **HÉLÈNE**

C'est le triomphe de la beauté. — Au milieu d'un paysage romantique, aux vallées suivies de cours d'eaux, à l'horizon lointain de cimes neigeuses, sous la clarté laiteuse de la lune dont l'orbe tout grand monte dans le ciel, à gauche de la lisière d'un bois, Hélène est allongée, blonde et souriante, dans sa lumineuse nudité. A sa gauche s'envole l'Amour; tout autour d'elle se pressent amoureusement tous les hommes, jeunes ou vieux, sages ou conquérants, prêtres ou soldats, artistes ou poètes, qu'à travers les âges a vaincus sa beauté.

Tout à gauche, au premier plan, Faust et Méphistophélès, derrière lesquels apparaît le haut de la figure volante d'un ange.

Sujet interprété du 2e Faust de Gœthe.
1er état.
Exécuté en 1890.
Salon de 1890. — Tableau, Salon de 1892.

H. 0,442. — L. 0,570.
Catalogue Hédiard, n° 95.

75. **LA TENTATION DE SAINT ANTOINE**

Au premier plan, devant un livre ouvert, saint Antoine, le capuchon rabattu sur son visage, est agenouillé, méditant avec obstination sur une tête de mort qu'il tient en ses mains. De chaque côté de lui, en arrière, deux jeunes femmes souriantes le provoquent, en découvrant leur lumineuse nudité et en lui présentant une coupe. Fond de paysage crépusculaire.

Signé en bas, à gauche : H. Fantin.
2e état. — Publié dans l'*Estampe originale*, 3e livraison, 1893.
Salon de 1894.

H. 0,330. — L. 0,403.
Catalogue Hédiard, n° 110.

76. **RELIGIONS ET RELIGION**

A droite, drapé d'un ample manteau, le front couronné de laurier, le poète est assis, vu de dos, sur une élévation, qui domine la silhouette lointaine et déchiquetée de Paris, perdu dans la brume. Devant lui passe une figure ailée, dans un vol horizontal, lui désignant, dans le ciel, sur les nuages, trois apparitions de jeunes femmes, l'une pensive et attristée, l'autre en extase, la troisième, dont la tête couronnée émerge des branches d'arbre, se penchant avec un sourire.

(V. Hugo, *Religions et Religion* : Des voix.)
2 états. — 2e état, 1888.
Salon de 1889.
Le dessin original, gravé par Mongin dans l'édition nationale des œuvres de V. Hugo.

H. 0,430. — L. 0,305.

Catalogue Hédiard, n° 91.

77. **LE MAGE BALTHAZAR ET FATIME**

Fatime est assise sur un banc de pierre dans l'ombre de la nuit, que perce, au-dessus des cimes de la forêt, un premier rayon d'aurore. Cette lueur soudaine éclaire le haut du corps du mage qui se dégage lentement de ses séductions.

4 états.
Marge inférieure, à droite : H. Fantin.
Exécuté en 1891 pour illustrer l'*Enfant Jésus*, mystère en 5 tableaux par Ch. Grandmougin ; Rouam, 1892.
Salon de 1892.

H. 0,209. — L. 0,145.

Catalogue Hédiard, n° 97.

PEINTURES

PASTELS ET DESSINS

---

78. **UN ATELIER AUX BATIGNOLLES**

H. 2,05. — L. 1,71.

(Voir salle V.)

79. **LA NUIT**

H. 0,63. — L. 0,77.

80. **ŒILLETS**

H. 0,22. — L. 0,27.

Don de M. Charles Hayem.

81. **BÉATRICE ET BÉNÉDICT**

Pastel.
Salon de 1888.

H. , . — L. , .

(Voir le n° 17.)

82. **SCÈNE PREMIÈRE DU RHEINGOLD**

Pastel.
Salon de 1877 et Exposition universelle de 1889.

H. 5,10. — L. 3,37.

(Voir le n° 36.)

83. **LISEUSE. Étude pour LA LECTURE**

Salon de 1859.

Dessin.

H. 0,36. — L. 0,29.

(Don Charles Hayem.)

13830. — Librairies-Imprimeries réunies, rue Saint-Benoît, 2, Paris.